ORIGINAL ARTICLE

THE REVIEW OF EUROPEAN AFFAIRS | The Polish European Community Studies Association PECSA | VOLUME (5) ISSUE (2) 2021, 19-32

DOI: 10.51149/ROEA.2.2021.2

Pozawerbalny przekaz kulturowy w integrującej się Europie. Od pantomimy do teatru ulicznego[1]

Non-verbal cultural communication in integrating Europe. From pantomima to street theatre

Mirella Kurkowska

CENTRUM EUROPEJSKIE UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO, E-MAIL: MKURKOWSKA@UW.EDU.PL.
ORCID: 0000-0002-6289-7509

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony funkcjom różnorodnych form pozawerbalnego przekazu kulturowego we współczesnej integrującej się Europie. Punkt wyjścia stanowi charakterystyka tej dziedziny sztuki uwzględniająca jej genezę i znaczenie na Wschodzie i Zachodzie globu. W europejskiej wymianie kulturowej szczególne miejsce zajmują festiwale, które w świecie pantomimy i sztuki ulicznej od początku lat 70. przeżywają okres gwałtownego rozwoju. Są to jednak na ogół przedsięwzięcia efemeryczne, często sytuowane obok zinstytucjonalizowanego oficjalnego nurtu kultury, nie aspirujące do przynależności np. w EFA. Pozawerbalny przekaz kulturowy w Europie jest nadal słabo zintegrowany, zachowując niezwykłą różnorodność gatunkową i wielobarwność form. W tej decentralizacji tkwi także jego siła poprzez łatwość docierania do bardzo rozmaitej publiczności, umiejętność odbioru impulsów zwrotnych od masowej widowni, ekspansywność (zajmowanie różnorodnej przestrzeni), elastyczne reagowanie w poszukiwaniu rozwiązań – przy poszanowaniu elementów bogatej, rodzimej europejskiej tradycji kultury popularnej. Dofinansowanie ruchu festiwali, konfrontacji i spotkań związanych z pozawerbalną wymianą kulturową odbywa się za pośrednictwem regionów, samorządów lokalnych czy instytucji kultury – można też liczyć na unijne środki wsparcia sektorowego UE z programu Kreatywna Europa.

Słowa kluczowe: pozawerbalny przekaz kulturowy, pantomima, festiwale pantomimy, festiwale sztuki ulicznej, komunikacja międzykulturowa w Europie
Kody JEL: F50, Z10, Z11, Z13

Abstract

This article touches on the functions of various forms of non-verbal cultural communication in contemporary integrating Europe. The starting point being the characteristic features of this form of art, as well as its genesis and functions in the Eastern and Western parts of the globe. Festivals, which have been rapidly de-

[1] Niniejszy tekst jest rozszerzoną i zmodyfikowaną wersją opracowania Integrative Aspects of Non-verbal Cultural Communication in Europe. Case Study – Pantomime, „Studia Europejskie – Studies in European Affairs", 3/2021, s. 137-155. Uzupełnienia i poprawki były możliwe m.in. dzięki żywemu odbiorowi zaprezentowanych tam treści przez środowisko artystów i teoretyków związanych z pozawerbalnym przekazem kulturowym.

veloping in the world of pantomime and street art since the beginning of the 1970s, play an exceptional role in European cultural exchange. They are, however, generally ephemeral projects, often placed besides institutionalised mainstream culture, with no aspirations to become part of the EFA for example. Nonverbal cultural communication in Europe is still poorly integrated and yet maintains a remarkable diversity of genres and multi-colour forms. Such decentralisation is also the source of its strength manifested by its ease in reaching an incredibly diverse audience, the ability to obtain feedback from mass audiences, its expansiveness (taking up various spaces), its flexible approach in its quest for answers – but at the same time respecting the rudiments of the rich, native European tradition of popular culture. The subsidisation of festival, confrontation, and meeting movements related to non-verbal cultural exchange does take place through regions, local governments, or cultural institutions – one can also count on EU sectoral support funds from the Creative Europe Programme.

Key words: non-verbal communication, cultural communication, pantomime, mime festivals, street art festivals, intercultural communication in Europe
JEL Codes: F50, Z10, Z11, Z13

„Jeśli śmiech i łzy są cechami ludzkości, wszystkie kultury muszą być przesiąknięte naszą sztuką”
Marcel Marceau

Wstęp

Z perspektywy procesów konwergencji/integracji czy samej tylko wymiany kulturowej pozawerbalny przekaz kulturowy otwiera niezwykłe perspektywy. Szeroko rozumiany – jako zbiór form komunikacji cielesno-mimetycznych, improwizowanych, pantomimicznych, wykonywanych całym ciałem, a przy tym złożonych pod względem komunikacyjnym i semantycznym – w świetle dzisiejszych badań bywa czasem traktowany nawet jako kluczowy etap w ewolucyjnym powstawaniu ludzkiego języka. Przykładem mogą być prace Michaela Arbiba, Michaela Tomasello oraz Jordana Zlateva (Wacewicz, Żywiczyński 2021, *Abstract*). Co więcej, zdaniem zwolenników takich koncepcji zarówno obserwacje, jak i celowo przeprowadzane eksperymenty przekonują, że system pantomimicznego porozumiewania nie zaniknął i bywa nadal wykorzystywany przez współczesnych ludzi. Jego obecne przejawy, czyli „skamieliny pantomimiczne”, powstają w sytuacjach, gdy nie można posługiwać się językiem, (np. gdy rozmówcy nie dysponują wspólnym językiem), lub gdy posługiwanie się językiem jest utrudnione, niemożliwe/zabronione. W takich okolicznościach ludzie uruchamiają wzajemną komunikację za pomocą pantomimy, a jeśli okoliczności te utrzymują się dłużej, nowo powstałe komunikaty pozawerbalne stają się coraz bardziej podobne do języka (Żywiczyński, Wacewicz, Lister, 1). Idąc tym tropem można byłoby zapytać, czy w ogóle istnieje jakaś bardziej uniwersalna, bardziej komunikatywna, integrująca i powszechnie zrozumiała dziedzina sztuki? Odpowiedź wcale nie jest oczywista. Po pierwsze, choć przekaz pozawerbalny wydaje się nieporównanie mniej uwarunkowany kulturowo niż werbalny, to jednak takie kontekstualne zależności również tam występują, niekiedy nawet bardzo wyraźnie. Trzeba uświadomić sobie wprost niezwykłe rozpowszechnienie elementów szeroko rozumianej pantomimy i to zarówno w czasie, jak i w przestrzeni: czy będą to maoryskie tańce wojenne lub zmiana warty na granicy indyjsko-pakistańskiej czy różnorodne formy teatru azjatyckiego, korzystające w znacznym stopniu ze skodyfikowanych środków pantomimicznego wyrazu (*bunraku*, *kathali*, opera chińska, teatr *xigu* itd.). Nie polega to jedynie na naśladowaniu zewnętrznych zachowań ludzkich: „Aktor chiński skupia się […] na wzbudzaniu w swoim ciele esencjonalnych impulsów stanowiących korzenie tychże zachowań” (Steiner 2008, 69-70). Za wycieczkę w daleką przeszłość i w trudno zrozumiałą teraźniejszość można uznać zetknięcie z *kudijattam* (co w języku malajalam oznacza wspólną grę), najstarszą i jedyną formę teatru indyjskiego, która niemal nietknięta przetrwała przez dwadzieścia pięć wieków aż do dnia dzisiejszego w południowym stanie Indii o nazwie Kerala.

„Oczy aktorów *kundijattam* nieustannie zataczają koła, poruszają się po linii prostej, poziomo, pionowo, albo ukośnie. Aktorzy rysują spojrzeniami ósemki i półkola, czyniąc to czasem w zawrotnym tempie. W starej tradycji ćakjarów było aż 21 wzorów ruchów oczu. Dzisiaj używa się ich mniej" (Łopatowska 2008, 119). Wykorzystywanym tu językiem gestów można przekazać nie tylko idee i znaczenia słów, ale także różne formy gramatyczne (wskazać liczbę, rodzaj i czas!), zakomunikować emocje, rozkaz czy negację. Za formę pantomimy możemy uznać też np. *kata* w karate i jego liczne odpowiedniki w innych stylach walki. W przypadku takiej komunikacji pozawerbalnej pojawia się jeszcze umiejętność odczuwania emocji innych ludzi, przewidywania ich zachowań: „poruszeń Chi (Qi)". Swoistą pantomimą na pograniczu świata gestów spontanicznych oraz ruchów reżyserowanych jest z pewnością także taniec szamański. Niektórzy badacze kultury w nim właśnie upatrują korzeni pantomimy jako dziedziny sztuki. Drogę od szamanów i egzorcystów do aktorów obrzędowego teatru ludowego omówiła m.in. polska sinolożka Izabella Łabędzka (Łabędzka 1999, 145-160), a także badaczka amerykańska Eli Rozik (Rozik 2002, 71). O tradycjach kazachskich w tym zakresie piszą Aliya B. Shankibayeva, Gulzhan A. Dauletkulova oraz Sangul K. Karzhaubayeva w tekście *Pantomime as a Binding Thread between National Tradition and Modernity* (765-767). Warto zaznaczyć, że w tańcu szamańskim wyodrębnia się liczne elementy narracyjne: np. swoiste wniebowstępowanie (poprzez skoki wysokie), zstąpienie do piekieł (przez imitowanie „nurkowania" w ziemi), a także walki z duchami oraz stosunki seksualne z niebiańską małżonką (Eliade 2001, 89-92, 187-190, 307-312; Sieroszewski 1930, 404-407). Do obrzędów szamańskich włączane są też zachowania zwierząt, o czym pisał niegdyś Mircea Eliade (Eliade 2001, 106-109), a niedawno także Michał Pędracki, nawiązując do badań Wacława Sieroszewskiego nad religią Jakutów (Pędracki 2013, 45n).

We wszystkich zasygnalizowanych powyżej przykładach przekaz jest oczywiście pozawerbalny, ale silnie uwarunkowany przez kulturowe konteksty, i to na tyle, że odczytanie go przez osobę z innego kręgu kulturowego może być niemożliwe w pełni lub w ogóle niemożliwe. Nawet emocje wyrażane przez gesty i mimikę, nawiązujące przecież do spontanicznych, naturalnych reakcji ludzkiego ciała, które niewątpliwie pozostają użyteczne w komunikacji międzykulturowej, bywają też źródłem niezamierzonych nieporozumień i trudności. Zwłaszcza w wypadkach, gdy mają one przekazywać jakieś konkretne informacje (nie są prostą ekspresją emocji zdeterminowaną biologicznie: Ruesch, Kees 1959, 15-25) – przywołajmy chociażby ruch głową na „tak", „nie" i „nie wiem" na Bałkanach, w reszcie Europy i Indiach.

To dlatego Jerzy Winnicki w swoim szkicu poświęconym językowi ciała za jedno z podstawowych zadań aktora mima uznaje ćwiczenia „wypracowujące zespół precyzyjnych znaków, czyli alfabet gestów podstawowych porządkujących język ciała". To jakby wzajemna nauka (artysta-publiczność) specyficznego autonomicznego języka, odwołującego się z pewnością do wspólnych zbiorów znaczeń, swoistych *loci communes*. Z tego tworzywa kształtować można szczegółową mowę ciała, w której „uruchomienie poszczególnych partii mięśni i budowanie z nich zróżnicowanych kształtów realizuje się według przemyślanych koncepcji. One stanowią podstawowe ogniwo późniejszej konstrukcji obrazu" (Winnicki, 7-8). Zdaniem wybitnego specjalisty-praktyka, każdy ruch powinien nie tylko być wyrazisty i interesujący, ale także „nośny w znaczenia, poprowadzony w rytmie odpowiadającym prezentowanej idei". Ma charakter świadomej wypowiedzi, stąd wynika obowiązek precyzji wykonania – na wzór kaligrafii. Transformacje i deformacje mogą się pojawić dopiero jako dalszy etap artystycznej kreacji. Winnicki jednak dodaje, że choć „zasadniczy wysiłek treningowy skierowany jest […] na wykształcenie strukturalnych środków wyrazowych języka, ale siła sprawcza ich użycia leży w zasobach naszej wiedzy, ciekawości poznawczej i wyobraźni. To one nadają wypowiedzi istotne sensy, szczególną poetykę i wrażenia estetyczne" (Winnicki, 8).

Europejski pozawerbalny przekaz kulturowy: sztuka integrująca, choć silnie zindywidualizowana i zróżnicowana, posługująca się własnym autonomicznym językiem

Kiedy spróbujemy ograniczyć rozważania wyłącznie do dziedziny sztuki pojawiają się skomplikowane problemy definicyjne, terminologiczne i gatunkowe. Specjaliści spierają się zwłaszcza o zakres samego

głównego pojęcia (Smużniak 2002, 203). Co prawda, w świadomości przeciętnego teatralnego widza kwestia nie wydaje się szczególnie skomplikowana: to po prostu sztuka gestyczna ciała i mimiki twarzy bez użycia słów. I tak np. w internetowej encyklopedii teatru polskiego pod hasłem *pantomima* (z gr. *pantomimos* – naśladowca wszystkiego) autorstwa Małgorzaty Bruder znajdujemy następujące wyjaśnienie: „Rodzaj ekspresji teatralnej przekazującej treść gestami, mimiką i pozami ciała. Termin pantomima używany jest na określenie 1. pełnospektaklowej formy scenicznej; 2. solowego popisu mima; 3. elementu przedstawienia dramatycznego, baletowego, operowego etc." (Encyklopediateatru.pl). Nie jest to też takie oczywiste, na co wskazuje chociażby artykuł Elżbiety Pasteckiej *Rozprawa z pantomimą w balecie* (Pastecka 2020, 10-13). Pretekstem do jego napisania była premiera „Korsarza" (baletu w trzech aktach z librettem Manuela Legrisa i Jean-Françoisa Vazelle'a według utworów George'a Byrona, Julesa-Henriego Vernoy de Saint-Georges i Josepha Maziliera) w Teatrze Wielkim (17.09.2020). Doskonała znawczyni zagadnienia zwraca uwagę na nieuprawnione (przeniesione jeszcze z wieku XIX) użycie terminu *pantomima*, który nabrał w XX stuleciu odmiennego znaczenia i nie oznacza jedynie wyrażenia znaczeń za pomocą mimiki czy gestów. Autorka zdecydowanie rozprawia się z niefrasobliwym nazywaniem pantomimą tzw. scen akcji (*pas d'action*) w spektaklach baletowych. A jest ona osobą z wielkim doświadczeniem scenicznym oraz pedagogicznym i znajomością różnorodnych form teatralnych. Była m.in. inicjatorką (na wniosek Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego) i kierownikiem artystycznym Międzynarodowego Dnia Pantomimy (1998–2004), podczas którego prezentowano artystów pantomimy z Polski i świata (z Czech, Francji, Japonii, Niemiec, Słowacji, Ukrainy i USA). Dodajmy w tym miejscu dla skomplikowania obrazu, iż słowo *pantomima* zmienia znaczenie w zależności od tego, czy odnosi się do teatru greckiego, łacińskiego, angielskiego czy francuskiego (Krzyżak 2018, 59).

Te kłopoty definicyjne nie są jednak z naszego punktu widzenia najważniejsze. Nie zajmujemy się porządkowaniem czy „szufladkowaniem" przebogatej mozaiki pozawerbalnych form życia teatralnego. Ważniejszym przedmiotem doprecyzowania niniejszych rozważań jest przestrzeń i czas – oczywiście w makroskali. Syntetycznie ujmując te kwestie trzeba stwierdzić, że świat Wschodu skutecznie utrwalił znaczenie elementów pantomimy w teatrze, a co więcej w istotnym zakresie utrzymał ciągłość jej rozwoju (przy znacznym „zastygnięciu" kształtu scenicznych wypowiedzi) oraz spójność jej języka w ramach poszczególnych kręgów kulturowych. Sztuka Zachodu kilkakrotnie tę ciągłość zrywała, przenosząc sztukę mimiki i gestów z desek teatrów na ulicę, na jarmarki i targi lub na areny cyrkowe, zapominając nieraz o dawniejszych wzorcach i zwyczajach. To tu jednak pantomima jako dominująca forma pozawerbalnego przekazu kulturowego wykształciła swój autonomiczny język, wywalczyła osobne, wyraziste miejsce wśród bytów życia teatralnego – choć za cenę asymilacji rozmaitych zjawisk oraz przenikania się pochodnych form gatunkowych. Ważny etap w emancypacji tej dziedziny sztuki to działalność szkoły aktorskiej Jacquesa Copeau, otwartej w roku 1921 przy teatrze Vieux-Colombier w Paryżu (Krzyżak 2018, 55). Kolejny, zasadniczy wiąże się z „apostołem ciszy" (zwanym też od swojej metody „mime corporel dramatique") Etienne Decroux, który założył szkołę w Paryżu w 1940 r., a zwłaszcza z jego uczniem, „poetą gestu" Marcelem Marceau (1923-2007) – już po II wojnie światowej. Warto tu odnotować wyraźną ciągłość tradycji pantomimy francuskiej od czasów międzywojnia: E. Decroux był absolwentem szkoły przy teatrze Vieux-Colombier, zaś Marceau uczniem Decrouxa (Dorcy 1958, 23-101). Nazwisko Marceau stało się w drugiej połowie XX w. synonimem aktora-mima (Leabhart 1989, 1), co więcej, niekiedy nawet cała sztuka pantomimy bywa utożsamiana ze szkołą Marceau (Bu 1991, 557). Niewątpliwie to dzięki francuskiemu mistrzowi stała się ona sztuką świadomego milczenia, „która [jak stwierdził on sam] czerpie soki z głębokich korzeni istoty ludzkiej" i „jest ponad podziałami, rasami, narodami, językami" (za Krzyżak, Michalik 2020, 99). W wywiadzie dla Jima Bernharda z początku lat 80. Marceau precyzował: „Mim, podobnie jak muzyka i taniec przekracza granice, bariery narodowe i rasowe. To koncepcja arystotelesowska, gdyż miłość i płacz w tej samej sekundzie mają to samo znaczenie na całym świecie.[…] Człowiek, który odcina korzenie, nie może się rozwijać. To, co było w przeszłości, co dzieje się teraz, daje nam szansę na rozwój. […] Ważna jest zatem edukacja, by wobec powszechnej przemocy wychowywać nowego, wrażliwego człowieka, który będzie mógł doświadczać poezji i piękna" (za

Krzyżak 2018, 73). Dodajmy przy tym wielką rolę „sztuki gestu" w kształtowaniu form współczesnego teatru awangardowego, co „wynika zarówno z niechęci do słowa manifestowanej przez teatr alternatywny, jak i ogromnego rozwoju doświadczeń w dziedzinie ekspresji cielesnej". Jak zauważa Iwona Wojnicka, która finalizuje rozprawę na temat *Gesture for Gesture. Choreographic Response to Dialectics Within Modern Dance*, gest był katalizatorem rewolucji tańca w XX wieku w Niemczech, a następnie także w Polsce. Ruch taneczny, zainicjowany przez Rudolfa Labana i rozwinięty przez jego niemieckich studentów do formy tańca ekspresyjnego, zaowocował praktyką znaną jako „Studium Gestu" (Wojnicka).

Można powiedzieć, że ta współczesna „wyemancypowana" sztuka pozawerbalnego przekazu, coraz bardziej różnorodna pod względem form gatunkowych, języka artystycznego, umiędzynarodowiona i uznana na świecie, przesiąknięta elementami innych nurtów artystycznych towarzyszyła procesom integracji europejskiej w drugiej połowie XX w. Czy podkreślenie takiej koincydencji ma jakikolwiek merytoryczny sens? Czy burzliwy rozwój „zachodnich" form pozawerbalnego przekazu kulturowego w ciągu ostatnich 70 lat mógł jakoś wpłynąć na poczucie wspólnoty cywilizacyjnej kontynentu? Czy ten niezwykle różnorodny nurt sztuki teatralnej może mieć takie oddziaływanie w przyszłości? Czy taka (ewentualna) rola została dostrzeżona przez instytucje zajmujące się polityką Unii w obszarze kultury? Na te pytania trudno kompetentnie i wyczerpująco odpowiedzieć w ramach krótkiego artykułu.

Zwróćmy najpierw uwagę na podstawową trudność w tworzeniu typowego pantomimicznego scenariusza. Adresowany do szerszej, choć nadal przecież elitarnej publiczności, w międzynarodowym obiegu dodatkowo w wieloetnicznym składzie, musi nawiązywać do naprawdę powszechnie znanych utworów, wydarzeń, wzorców, toposów itd. Powinny być one realnie obecne w podstawowych zasobach danego kręgu cywilizacyjnego, nawet jeśli etymologicznie wywodzą się spoza niego. Spójrzmy przykładowo na inspiracje Wrocławskiego Teatru Pantomimy z tzw. okresu fabularnego (1956-1961) w relacji samego jego mistrza: „Zafascynowany rzeźbą Henry Moore'a przystąpiłem do pracy nad etiudą *Labirynt,* zaś do ostatniego programu *Syn marnotrawny* impuls dał cykl barokowych rycin Hogartha. Mimodram o Gilgameszu był oparty o stary sumeryjski epos, *Odejście Fausta* stanowiło próbę przekładu Goethego na język pantomimy, za programem *Sen nocy listopadowej* stał oczywiście Wyspiański, ekspresjonistyczny Wedekind zainspirował *Menażerię cesarzowej Filissy*. Cóż jeszcze? – źródłem był dla mnie i Marivaux, i *Hamlet*, i epos rycerski..." (*Gdy słowo staje się ciałem,* 1985). Inspiracje zaczerpnięte z odległych stron muszą być jakoś „udomowione". Spójrzmy na charakterystyczny przykład jednego z najstarszych dzieł literatury światowej – eposu ze starożytnej Mezopotamii. Choć pewne echa eposu o Gilgameszu znajdziemy już w sztuce romańskiej, także na ziemiach polskich (Czerwińsk), to jednak eksplozja jego kulturotwórczej roli w Europie datuje się od połowy XIX w. (od momentu odnalezienia przez Austena Henry'ego Layarda tabliczek klinowych), a precyzyjniej od początku XX w., kiedy został opublikowany w tłumaczeniu na kilka języków (na hebrajski przetłumaczono go w 1900 r., na niemiecki w 1901 r., na polski Antoni Lange w 1909 r., na angielski w 1917 r., na rosyjski w 1919 r.), stając się inspiracją dla wielu twórców (Ziolkowski 2012).

Jak zwraca uwagę K. Smużniak „nie dajmy się zwieźć bezpośrednim inspiracjom tekstów literackich, gdyż te są tylko punktem wyjścia realizacji scenicznych" (Smużniak 1996, 9). Potwierdzał to sam Henryk Tomaszewski w wywiadzie pt. *Gdy słowo staje się ciałem*: „Opieram się na pierwowzorach literackich, ale nigdy nie będzie to dosłowne przełożenie literatury na język gestu i mimiki, pantomima nie jest opowiadaniem »na niemo« dzieła literackiego. Zawierzam asocjacjom, które rodzą się przy lekturze i te asocjacje, wizje, obrazy decydują w rezultacie o wyborze tematu". Takie asocjacje tworzą też indywidualne doświadczenia i emocje powiązane z różnorodnymi społecznymi konstruktami – w czym zawierają się też odniesienia do stereotypów (m.in. do tych związanych z poszczególnymi etnosami). Stefan Niedziałkowski pisał, że pantomima jest *de facto* procesem samoidentyfikacji: mim działa na zasadzie sita, które najpierw przepuszcza ludzkie doznania, następnie je przetwarza i na koniec uzewnętrznia „używając wyłącznie siebie samego jako narzędzia". Jest więc jednocześnie tematem, pomysłem i twórcą swego dzieła (Niedziałkowski, Winslow 1998, 18). Jerzy Winnicki dodaje: „mim kompletny to po trosze esteta, filozof, poeta i baczny obserwator – prześmiewca absurdów współczesności dysponujący wszechstronnie wyszkolonym ciałem, obdarzony

naturą dziecka, zdolny do tworzenia własnych wizji bez respektu dla wszelkich zakazów, tabu, obyczajowych czy kulturowych ograniczeń. Mam na myśli aktora mima samodzielnie realizującego własne, przestrzenne ruchome obrazy. Dla niego podstawowym obowiązkiem staje się kompleksowe opanowanie kreacyjnych możliwości własnego ciała. Ma ono być posłuszne jego nieskrępowanej wyobraźni, zdolne do rozwiązywania scenicznych założeń w najpełniejszym kształcie, do tworzenia bogatego i precyzyjnego języka wizualnych znaków" (Winnicki, 6).

Europejska kooperacja w dziedzinie sztuk pozawerbalnych

Dla tak zindywidualizowanych form przekazu ogromne znaczenie mają konfrontacje z innymi twórcami i widzami, tym przecież łatwiejsze, że nie wymagają językowych przekładów. Efektywną formą takich konfrontacji stały się festiwale. Tradycje współczesnych festiwali teatralnych sięgają czasów dwudziestolecia międzywojennego, ich szybki rozwój po II wojnie światowej wynikał z potrzeby międzynarodowego zbliżenia, stabilizacji życia kulturalnego, potwierdzenia podstawowych wartości moralnych przez sztukę – bezpośrednio wiązał się więc z procesami integracyjnymi kontynentu z politycznych powodów ograniczonego do tzw. Zachodu (Semil, Wysińska 1990, 109). Raymonde Temkine (1911-2010), francuska krytyk teatralna, autorka ważnej książki o teatrze Grotowskiego (Lausanne 1968), tłumaczonej na kilka języków europejskich, zwraca uwagę, że przed 1973 r. zaledwie kilka takich większych imprez odbyło się w Berlinie, Hamburgu, Pradze i Zurichu. Po owej dacie nastąpił taki lawinowy ich przyrost, że „można je liczyć tuzinami". Według jej szacunków w końcu lat 60. takich spotkań odbywało się około 30, w 1977 r. – 120, dziewięć lat później – 220, a w przełomowym, kończącym podział Europy roku 1989 – ponad 500 (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre* 1991, 328). W tej prawdziwej eksplozji festiwali ważną rolę odegrał ruch teatrów alternatywnych, w którym udział przedsięwzięć z dziedziny teatru gestu jest znaczący. Powstał osobny nurt spotkań o charakterze eksperymentalno-artystycznym do dziś nadający dynamikę życiu festiwalowemu Europy. Nawet znane imprezy o „dojrzałej", ustabilizowanej formule szukają kontaktu z tym nurtem. Natalie Elain, od 2019 r. dyrektorka Théâtre L'Odyssée i festiwalu Mimos w Périgueux napisała przy okazji 38 edycji imprezy (odbywającej się od 1983 r.): „Le Festival de Périgueux poursuit la mise en lumière des Arts du Geste dans leur diversité et interroge l'évolution du mime dans le paysage scénique. Il sera traversé par des propositions novatrices et inclassables, irriguées par des formes allant de la performance à la marionnette, au clown, masqué ou démasqué" (Mimos.fr/le-in). Dodajmy, że długoletnim dyrektorem tego festiwalu był Peter Bu (w latach 1987-2002). Nie można oczywiście pominąć szeroko reprezentowanego nurtu festiwali komercyjno-turystycznych. Przecież samo słowo *festiwal* pochodzi od francuskiego *fête* – święto (Pavis 1996, 39).

Trzeba też pamiętać o niesłychanej różnorodności form europejskiej pantomimy, stąd liczne przedstawienia pantomimiczne są regularnie prezentowane też np. na Festiwalu Głupców (the Festival of Fools) w Amsterdamie czy w ramach obecnie największego festiwalu w dziedzinie kultury na świecie – w Edynburgu (Edinburgh Festival).

Peter Bu, teoretyk pantomimy i innych form teatralnych oraz organizator festiwali w podsumowaniu dokonanym z perspektywy roku 1983 (w „Mime Journal") wymieniał następujące godne uwagi spotkania mimów na świecie: Buenos Aires (1973 i 1976), Biel-Bienne (1974-1975), San Martin (Argentyna 1974), Santa Fe (1975), Kolonia (1976-1983), Londyn (1976-1982), Bruno (1977), Bergamo (1977), Rosario (Argentyna 1977), Strasburg (1977-1982), Avignion (1977), Utrecht (1978-1981), Toronto (1978), Milwaukee (USA 1978), Budapeszt (1978-1979), Bonn (1978), Gandawa (1978), Florencja (1978), Barcelona (1978, 1981, 1982), Paryż (1978-1982), Liège (1978), Dijon (1979), Tabarka (Tunezja 1979), Asilah (Maroko 1979), Ivry-sur-Seine i Vitry-sur-Seine (1979), Bratysława (1979), Berlin Zach. (1980), Lille (1980-1982), Freiburg Bryzgowijski (1981), Vancouver (1981), Treviglio (1981), Neapol (1981-1982), Modena (1982), Marsylia (1982) (Smużniak 1996, 6, 204). Nawet w tak lakonicznym spisie nietrudno dostrzec pewną specyfikę tych imprez, a zwłaszcza efemeryczność. Niezwykle rzadko przekształcają się one w trwałe cykliczne przedsięwzięcia – niewątpliwie problemem jest swoista elitarność tego typu sztuki i problemy ze stabilnym finansowaniem. Za kolejny wyróżnik (którego źródła zapewne tkwią w genotypie pantomimy europejskiej) można

uznać niechęć do instytucjonalnych, trwałych warunków, związanych ze ścisłą lokalizacją i jasno określonymi rygorami. Peter Bu w 1991 r. uważał, że powodem braku subwencji („les mimes […] ne reçoivent que rarement des subventions") i własnych siedzib teatralnych jest skłonność mimów do poszukiwań i eksperymentów, niechęć do zamknięcia się w wąskich zinstytucjonalizowanych ramach oraz brak rozwiniętej myśli teoretycznej w tej dziedzinie sztuki (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 558: hasło *Mime*). Zwróćmy uwagę, że żaden z tych festiwali nie jest bezpośrednio członkiem EFA (European Festivals Association), stowarzyszenia działającego od 1952 r., które łączy około 100 festiwali i ich zrzeszeń z ponad 40 krajów (Efa-aef.eu/about/). A przecież obecne władze EFA cel nadrzędny swojej działalności widzą w jednoczeniu i reprezentowaniu festiwali członkowskich w całej Europie i na świecie oraz wsparciu rozwoju życia artystycznego Europy. Kluczową rolę w działalności EFA stanowi wzmacnianie interakcji między festiwalami, władzami publicznymi oraz innymi podmiotami związanymi ze sztuką.

Festiwale sztuki mimicznej pojawiają się natomiast w bazach projektu Europe for Festivals, Festivals for Europe (EFFE), zainicjowanego przez EFA w 2014 r., a wspieranego przez Komisję i Parlament Europejski. Siłą projektu ma być właśnie bogactwo oferty kulturalnej, poszerzającej przestrzeń zajmowaną przez sztukę w życiu społeczeństw Europy (Festivalfinder.eu/about). W październiku 2020 r. rozpoczęła działanie nowa platforma FestivalFinder.eu (a)Live Now, bazująca na danych i doświadczeniach FestivalFinder.eu. Dwuletni projekt jest współfinansowany przez EU z programu Kreatywna Europa. Zarejestrowanych jest obecnie około 2300 festiwali, które przyjęły partnerstwo z EFA, City of Bergen, Italiafestival, publiq, Summa Artium oraz EURACTIV Media Network. Korzyści związane z tym projektem brzmią zachęcająco. W chwili obecnej znaleźć tu można siedem festiwali z interesującej nas dziedziny: International Mime Festival named after Leonid Engibarov (Yerevan, Armenia), Mime Fest (Polička, Czechia), International Mime Festival Dresden (Germany), International Puppet & Mime festival of Kilkis (Kilkis, Greece), Mime Wave Festival (Kyiv, Ukraine), International festival of clowns and mimes „Comediada" (Odesa, Ukraine) oraz International Mime Art Festival (Warsaw, Poland). Ten ostatni festiwal to zasługa wspomnianego już wybitnego mima Stefana Niedziałkowskiego, który był jego dyrektorem artystycznym w latach 2000-2004. Niedziałkowski rozpoczął karierę we Wrocławskim Teatrze Pantomimy (1964-1975), od 1975 roku był inicjatorem, współtwórcą i aktorem Sceny Mimów przy Warszawskiej Operze Kameralnej. W latach 1979-1993 działał jako artysta mim w USA, gdzie założył szkołę sztuki mimu – American School of Polish Mime i stworzył zespół – MIME-DANCE THEATRE. Uczył też pantomimy w amerykańskich uniwersytetach, wielokrotnie był zapraszany przez M. Marceau jako wykładowca do Ecole Internationale de Mimodrame de Paris. W 1993 roku opublikował w Stanach Zjednoczonych książkę *Beyond the Word - The World of Mime* z przedmową Marceau, przetłumaczoną następnie na język polski i wydaną w kraju (Mimearttheatre.pl).

W 2005 r. dyrektorem artystycznym został Bartłomiej Ostapczuk (Mimowie.pl). W 2020 r. odbyła się XX edycja festiwalu (on-line w związku z pandemią COVID-19). W roku następnym festiwal powrócił do formuły bezpośredniej – miejmy nadzieję, że już na stałe. Teatry pantomimy z całego świata prezentują tu mistrzów gatunku i najróżnorodniejsze formy: od klasycznej, phisical theatre, klaunadę aż do nowych nieklasycznych sposobów przekazu poza słowami. Zderzenie gatunków widoczne jest podczas warsztatów. Chlubną tradycją imprezy stało się tworzenie nowego spektaklu w ramach Wieczoru Współczesnej Pantomimy, który ma być z założenia konfrontacją różnych technik, stylów i form.

Zauważmy, że skala udziału polskich inicjatyw kulturalnych z dziedziny pantomimy w festiwalowym i stowarzyszeniowym życiu Europy jest niewielka. To zjawisko szersze, odnoszące się do całokształtu polskiego życia teatralnego. W 2017 r. Daniel Przastek pisał w podsumowaniu analizy zakresu współpracy europejskich instytucji teatralnych: „polska działalność na tle innych państw kontynentu jawi się marginesowo i sporadycznie. Należy podkreślić, że w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku Stary Teatr w Krakowie był liderem aktywności w Unii Teatrów Europy. Nie doszukując się głębszych przyczyn zmiany i braku zaangażowania, należy jako pozytyw wskazać aktywność instytucji operowych. Może to stanowić zaczyn dla potencjalnego wzrostu zainteresowania teatrów dramatycznych tą formą działania, która przyczynia się do podnoszenia poziomu świadomości i wspólnotowości Europy" (Przastek 2017, 588). Dodajmy, że w przypadku

pantomimy (i w pewnym sensie także w świecie opery) nie występuje bariera językowa uniemożliwiająca odbiór w różnorodnych miejscach kontynentu, brama do poszerzenia kooperacji jest więc szeroko otwarta.

Patrząc na *dossier* Wrocławskiego Teatru Pantomimy wydawać by się mogło, że i przedtem, w podzielonej Europie nie hamowano kontaktów i wymiany doświadczeń artystycznych. Zestawienie wyjazdów Teatru na Zachód w latach 1958-1968 jest naprawdę imponujące i obejmuje ponad sto miejscowości położonych na trzech kontynentach (na podst. Hera 1983, 97-102).

Inny obraz wyłania się z analizy materiałów Służby Bezpieczeństwa, która zwłaszcza do początku lat 70. intensywnie inwigilowała środowisko teatru (w tym także samego M. Marceau), reglamentowała możliwość wyjazdów poszczególnych osób i domagała się współpracy w zamian za paszporty (Ligarski 2009, 225-251). Zwróćmy też uwagę, że prestiżowy londyński London International Mime Festival odbywający się od 1977 r. do momentu upadku Muru Berlińskiego tylko raz w swoim repertuarze gościł zespół z Polski (Warsaw Mime Theatre w 1985 r.), a z tzw. bloku wschodniego jeszcze artystów z Bułgarii (1980) i Czechosłowacji (1979, 1980, 1981, 1982, 1988).

W powyższym zestawieniu na podstawie FestivalFinder.eu (a)Live Now zastanawia brak festiwali z Zachodu Europy – przynajmniej w dziedzinie pantomimy platforma służy przede wszystkim do włączania życia kulturalnego Wschodu do wspólnego europejskiego obiegu. Jest natomiast zrozumiałe, że nie znajdujemy tu całej masy „offowych" i „półoffowych" wydarzeń. Peter Bu zwraca uwagę, że przedstawiciele teatru gestu często sami nie chcą opuszczać swoistego marginesu życia teatralnego, aby instytucjonalizować i formalizować swoje poszukiwania artystyczne. Na artystycznych eksperymentach, przekraczaniu granic dziedziny (w kierunku m.in. sztuki tańca, teatru słowa) polega ważna rola tego nurtu w rozwoju współczesnej kultury i jej upowszechnianiu. Aby zilustrować to zjawisko i związane z nim okoliczności przytoczmy przykład warszawskiego Teatru AKT.

Teatr został założony przez absolwentów Studium Pantomimy, utworzonego przy Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich za dyrekcji Jerzego Szurmieja. Opiekunem Studium w latach 1986-1990 był wybitny pedagog i artysta Jerzy Winnicki: aktor mim i aktor dramatyczny – początkowo związany z Teatrem Laboratorium i Instytutem Badania Metody Aktorskiej J. Grotowskiego (1966-1967) oraz Studenckim Teatrem Pantomimy GEST (1966-1971). W 1970 r. otrzymał nagrodę aktorską na VII Spotkaniach Teatralnych w Łodzi za rolę w przedstawieniu *Hyde Park*. W latach 1971-1974 był zatrudniony w Państwowym Teatrze Żydowskim w Warszawie, następnie w Warszawskim Centrum Sztuki „Studio", Teatrze „Nurt", Teatrze Narodowym oraz Warszawskiej Operze Kameralnej. Pracował jako pedagog w USA (State Univeristy of New York), Berlinie (Uczelnia Artystyczna „Die Etage"), Barcelonie, Paryżu (Ecole de Mime „Magenia"). W 2016 r. otrzymał dyplom Artiste de Théâtre Corporel w Académie Européenne de Théâtre Corporel „Magenia" w Paryżu.

Teatr AKT od 1991 r. działa jako stowarzyszenie, które utworzyli: Agnieszka Musiałowicz, Marek Kowalski i Tomasz Musiałowicz, pozostający do dziś w zespole. Następnie dołączyli do nich: Marta Suzin, Tomasz Dusiewicz, Janusz Porębski i Krzysztof Skarżyński. Teatr wyrósł z tradycji polskiej szkoły pantomimy, ale bardzo szybko zaczął wypracowywać własny język artystyczny. Doświadczenia uliczne i plenerowe (początkowo z braku teatralnej siedziby), czerpiące z tradycji wędrownych komediantów, teatru jarmarcznego, cyrku oraz komedii dell'arte, wymusiły na aktorach stałe urozmaicanie środków wyrazu. Dominuje tutaj wciąż sztuka mimu, gestu, plastycznego obrazu, uzupełniana jednak elementami cyrkowymi, tanecznymi i wszelkiego rodzaju akrobacjami.

Teatr Akt konsekwentnie trzyma się swojej autorskiej, niezależnej formy. Często reprezentuje Warszawę na festiwalach teatru ulicznego w kraju i za granicą. Przedstawienia sceniczne, plenerowe, parady uliczne, pokazy ogniowe, a także specjalnie przygotowywane projekty artystyczne prezentowane są w wielu miejscach Europy (w Niemczech, Słowenii, Belgii, Szwecji, Czechach, Rosji, Włoszech, Austrii, Chorwacji, na Litwie, Białorusi, czy Ukrainie) i Azji (Chiny, Japonia, Izrael, Arabia Saudyjska, Turcja). Szczególnie owocny okazał się wyjazd na wyspę Stromboli w 2009 roku, który zapoczątkował wieloletnią współpracę z sycylijskim Festiwalem Teatro del Fuoco. W międzynarodowym gronie artystów Teatr Akt tworzył tam wielkie widowiska łączące teatr pantomimy, tańca, cyrku i ognia.

Oferta spektakli jest zróżnicowana: *Perperuna* jest wędrówką do słowiańskich korzeni (mit o Perunie – bogu ognia), *Lewiatan* przenosi biblijną legendę o potworze przynoszącym ludziom nieszczęście we współczesny świat (Złota Maska na Międzynarodowym Festiwalu Teatru Ulicznego w Chojnicach'96), *Dzielny ołowiany żołnierz* nawiązuje do znanej baśni J.Ch. Andersena (nagroda Fundacji Kultury na Festiwalu Teatru w Walizce – Łomża 2000), *Feniks* jest opowieścią o cywilizacji i naturze, ich walce ze sobą, która odbywa się we wnętrzu każdego człowieka (Grand Prix 10. Festiwalu Teatralnego Dionizje'2002), widowiskowy *Ikar,* który przenosi w nasze czasy grecki mit niepoprawnego marzyciela (przedstawienie to było także prezentowane 6 VI 2014 r. na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego na zaproszenie Centrum Europejskiego UW. 10 X tego roku miała tam też miejsce premiera spektaklu *Poza czasem*). Jest charakterystyczne, że przedstawieniem najczęściej zapraszanym na przeglądy w kraju i w Europie są utrzymane w lekkiej, żartobliwej formie *Płonące Laski 4*. Z czasem spektakle plenerowe zaczęły przybierać formę spektakularnych widowisk: *Poza czasem* – utrzymane w poetyce steampunk odnoszące się wielowymiarowo do tematu podróży i czasu, *Fantomy* – w oparciu o powieść *Solaris* Stanisława Lema, dotykające tematyki podróży kosmicznych. Równolegle powstają bardzo ważne dla teatru spektakle sceniczne, które można oglądać w nowej, prawdziwie undergroundowej siedzibie Teatru Akt na obrzeżach miasta: *Planeta róż* inspirowana *Małym księciem* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, *Kwiaty zła* nawiązujące do poezji Charlesa Baudelaire'a, POEzja – dotykająca twórczości i życia Edgara Allana Poe.

W 2004 r. Teatr Akt we współpracy z miastem Warszawą zorganizował pierwszą edycję Czarnej Offcy – warszawskiej ofensywy teatralnej. Przegląd miał na celu zaprezentowanie w jednym zwartym cyklu aktywności niezależnych warszawskich grup teatralnych działających w szeroko pojętej dziedzinie teatru fizycznego, tańca i ruchu. Odbywał się przez kilka lat, ale z powodu braku dalszego finansowania nie jest już kontynuowany. Teatr Akt działa w Warszawie nieprzerwanie od 30 lat dzięki samozaparciu kilku osób, które zdobywają fundusze na projekty lokalnie czyli od m.st. Warszawy, oraz w wyniku własnej działalności teatralnej na festiwalach i wydarzeniach w Polsce i za granicą.

Wnioski

Taką działalność trudno utrzymać w ramach „oficjalnego" zinstytucjonalizowanego nurtu życia teatralnego, można wszakże ją wspierać, nawet także unijnymi środkami wsparcia sektorowego (np. z programu Kreatywna Europa, zob. Europa.eu/culture), mimo że Unia nie ma kompetencji harmonizacyjnych w obszarze kultury, a jedynie funkcje uzupełniające i wspierające działania państw członkowskich (Przastek 2017, 582). Polityka kulturalna UE jest zawieszona pomiędzy kompetencjami państw członkowskich a kompetencjami Unii, co jednak nie powinno uniemożliwiać oddziaływania na krajowe sprawy kultury – choć kwestia stosowania tu zasady pomocniczości budzi kontrowersje, a negocjowanie programów unijnych w tym zakresie na wysokim szczeblu „skutkuje słabą identyfikacją [z nimi] lokalnych i regionalnych instytucji kultury" (Gierat-Bieroń 2018, 223-228). Zwrócenie większej uwagi na takie właśnie instytucje (a raczej przestrzenie kultury, jakimi są organizowane – często spontanicznie – przeglądy, konfrontacje, spotkania czy festiwale teatralne) nadaje realny sens „Zjednoczeniu w różnorodności", hasłu UE krytykowanemu niejednokrotnie za brak konkretnej treści – na co zwraca uwagę Dorota Jurkowska-Eckert (2015, 65). W tym kontekście należy też przyznać rację końcowemu postulatowi autorki: „Polityka kulturalna UE nie może koncentrować się na programach flagowych, retoryce kreatywności i ekonomii kultury. Obszar, w którym kultura wymaga wsparcia Wspólnoty, jest bardzo szeroki" (Jurkowska-Eckert 2015, 87). Można mieć nadzieję na lepsze zrozumienie roli takich lokalnych, a jednocześnie ważnych dla międzynarodowej wymiany kulturalnej przedsięwzięć po wypowiedzi Komisarz Mariyi Gabriel w związku ze spotkaniem z przedstawicielami EFA w dniu 22 czerwca 2021 r. Wyraziła ona opinię, że festiwale kulturalne są ważną siłą napędową rozwoju lokalnego i regionalnego na kontynencie, przyczyniając się w ogromnym stopniu do utrzymywania więzi międzypokoleniowej. Co więcej uznała, że stanowią one płaszczyznę do wyrażania przez obywateli „życzeń i pomysłów na integrację europejską" (Efa-aef.eu/en/news). Ta ostatnia część wypowiedzi Pani Komisarz mogłaby wzbudzić

lekkie podejrzenie o chęć instrumentalizacji zjawiska w zamian za wsparcie materialne. Zapewne jednak to tylko zwyczajowa rytualna formułka języka europejskiej biurokracji, przyzwyczajonej do konieczności politycznego uzasadniania rangi wszelakich wspólnotowych projektów.

Oczywiście, w odniesieniu do prezentowanego wyżej wielobarwnego ruchu festiwalowego teatrów pantomimy, teatrów ulicznych itp. bezpośrednie wsparcie zależy od budżetów regionów, samorządów lokalnych, regionalnych i lokalnych instytucji kultury itp., co nabrało szczególnego znaczenia w związku z pandemią COVID-19. I tak np. festiwal Mimos w Périgueux jest współfinansowany przez miasto Périgueux, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) de Nouvelle-Aquitaine, region Nouvelle-Aquitaine oraz departament Dordogne, a także Communauté de l'Agglomération Grand Périgueux (zrzeszenie 43 gmin, które zamieszkuje ponad 100 tys. mieszkańców). Ale np. Międzynarodowy Festiwal Teatrów i Kultury Awangardowej PESTKA (Jelenia Góra) jest realizowany jako jedno z zadań projektu „Razem w przyszłość" finansowanego ze środków Unii Europejskiej w ramach Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego INTERREG Polska – Saksonia i Republika Czeska – Rzeczpospolita Polska 2014-2020 (Festivalpestka.pl).

Świeżym przykładem realizacji programu z wykorzystaniem środków europejskich, a służących wspieraniu lokalnych inicjatyw pozawerbalnych kanałów wymiany kulturalnej jest projekt „Next Stop – Art Close to People / Następna Stacja – Sztuka blisko Ludzi". Został on zrealizowany przez Stowarzyszenie Kulturalne „Pocztówka", artystów działających pod marką Teatr A3 oraz Studium Actoris z Norwegii. Uzyskał grant z Programu „Kultura" Działanie 2 „Poprawa dostępu do kultury i sztuki" finansowanym ze środków polskiego Ministerstwa Funduszy i Polityki Regionalnej w ramach III edycji Funduszy norweskich i EOG 2014–2021, który miał na celu rozwój współpracy kulturalnej, przedsiębiorczości w sektorze kultury i zarządzania dziedzictwem kulturowym.

Koncepcja projektu powstawała od stycznia do marca 2020 r., od początku z założeniem dwutorowości. Po pierwsze, do projektu włączono działania artystyczne, takie jak warsztaty dla aktorów, próby i spektakle. Pieczę nad artystyczną stroną projektu sprawował reżyser i zarazem dyrektor artystyczny Teatru A3 – Dariusz Skibiński. Wynikiem działań artystycznych było przygotowanie spektaklu „Tańcz!", w którym wykorzystano koncepcję pozawerbalnych form przekazu – zamiast słów użyto środków ekspresji tanecznej, muzycznej i pantomimicznej. Dzięki temu spektakl stał się uniwersalny i ponadnarodowy. Inspiracją dla reżysera, jak sam deklarował, były doświadczenia współpracy z Piną Bausch oraz Jerzym Grotowskim.

Po drugie, w projekcie ujęto szereg działań wspomagających funkcjonowanie teatru i Stowarzyszenia, takich jak: opracowanie strategii rozwoju przedsiębiorczości, opracowanie metod aktywizacji publiczności, szkolenia (np. dla młodych artystów w dziedzinie menedżerskiego zarządzania projektami kulturalnymi; dla wolontariuszy w umiejętności audiodeskrypcji spektakli), warsztaty, dyskusje z lokalną społecznością, w tym z przedstawicielami mniejszości narodowych zamieszkujących okolice Hajnówki, gdzie Stowarzyszenie ma swoją siedzibę. Realizacją tych działań zajmowała się producentka spektaklu Agata Rychcik-Skibińska. Wartością dodaną w projekcie była możliwość odbycia wizyty studyjnej w Fredrikstad w Norwegii, gdzie polska delegacja miała okazję poznać lokalne władze i przedsiębiorców, zwiedzić okoliczne teatry i muzea w celu wymiany doświadczeń, a przede wszystkim poznać teatr prowadzony przez partnera projektu – Studium Actoris, którym kieruje Paolo Martini.

Dla projektu udało się pozyskać dotację w wysokości 818 419,02 zł. Warto podkreślić, że w tej edycji konkursu organizowanego przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu dofinansowanie otrzymało jedynie 14 projektów z całej Polski. Całkowita wartość projektu, z ujęciem wkładu własnego, wyniesie 962 845,91 zł. Środki te pozwoliły już na realizację spektaklu o wysokich walorach artystycznych. Spektakl „Tańcz", który do tej pory został wystawiony cztery razy w Polsce i w Norwegii – za każdym razem zakończony owacją na stojąco i wysoko oceniony przez czynniki oficjalne (na widowni we Fredrikstad byli obecni m.in. norweski wiceminister kultury oraz polska ambasador w Norwegii). Polska premiera odbyła się w Warszawie 26 października 2021 r. w Ursynowskim Centrum Kultury, a norweska – 11 listopada w Gamla Kulturhuset we Fredrikstad. Nagranie spektaklu udostępniono osobom z dysfunkcją słuchu, a także więźniom jednego z zakładów karnych.

Środki projektu umożliwiły również na przeprowadzenie wielu działań wspierających pracowników i wolontariuszy Stowarzyszenia Kulturalnego „Pocztówka" i Teatru A3 w ich codziennej pracy na rzecz rozwoju kultury w Hajnówce. Dzięki temu wypracowano strategię rozwoju dla nowego miejsca kultury w Polsce, a mianowicie Hajnówki Centralnej – Stacji Kultury, miejsca, które powstaje na dawnym dworcu, oddanym we władanie artystom. To placówka coraz bardziej znacząca na mapie polskiej kultury, choć położona peryferyjnie, przy granicy z Białorusią. Już samo położenie wyznacza niektóre cele działania, a więc zwrócenie się ku lokalnej tradycji i historii pogranicza (przyg. na podstawie relacji Karoliny Koseskiej-Mikołajuk, Agaty Rychcik-Skibińskiej oraz ekspert ds. PR w projekcie, którym jest Beata Kubiszyn-Puka; zob. także Publicystyka. ngo.pl; E-teatr.pl).

Analizując tego rodzaju przedsięwzięcia, trzeba pamiętać, jak bardzo zróżnicowany i zdecentralizowany jest świat szeroko pojętej pantomimy i sztuki ulicznej. Jest charakterystyczne, że nie powiodła się próba zjednoczenia europejskich twórców pod szyldem Europejskiej Federacji Pantomimy (European Mime Federation), podjęta niedługo po zburzeniu Muru w styczniu 1991 r. z inicjatywy Holenderskiego Centrum Pantomimy oraz dwójki wybitnych mimów Yvesa Marca i jego żony Claire Heggen (uczniów Etienne Decroux) z zamiarem propagowania współpracy międzynarodowej oraz zbudowania centrum wymiany informacji (E. Pastecka, 1992, 38). Z polskiej strony w inicjatywie uczestniczyła Elżbieta Pastecka oraz Andrzej Szczużewski, a więc artyści z dużym bagażem doświadczeń scenicznych, organizacyjnych i pedagogicznych. Szczużewski w latach 1959-1975 był aktorem Wrocławskiego Teatru Pantomimy, zaś w latach 1975-1982 inicjatorem, współtwórcą i aktorem Sceny Mimów przy Warszawskiej Operze Kameralnej. Później wykładał technikę pantomimy i improwizację ruchu w USA (m.in. na uniwersytecie w Yale), a w 1985 r. założył Berlin Mime Company.

E. Pastecka założyła i prowadziła w latach 1991-2007 Autorskie Studio Obrazu Teatralnego MimArt. Zrealizowała z nim kilkanaście spektakli, w tym *Innuendo* (sukces na łódzkim Festiwalu „Samotność Mima" w 1992 r. oraz na polsko-niemieckim oficjalnym spotkaniu w Zgorzelcu); *Drzwi. Requiem dla Jima Morrisona* również pokazany na Festiwalu w Łodzi (1994); *Granica* prezentowana na Festiwalu Międzynarodowa Wiosna Teatralna w Annemasse (Francja); *Fedra* (2000) oraz *Zbrodnia i Kara* (2003) przygotowane na Międzynarodowy Dzień Pantomimy w Warszawie, który Pastecka organizowała przez siedem lat; inspirowany malarstwem Bruegela spektakl *Wrota Piekieł – Upadek Ikara* (2005), prezentowany na Międzynarodowym Festiwalu Baletowym w Lądku Zdroju (owacyjnie tam przyjęty); *Zniewolenie* inspirowane twórczością i obrazami Williama Blake'a, z wielkim aplauzem odebrane na Ogólnopolskim Festiwalu Teatralnym w Domu Kultury Centrum ŁOWICKA. Równocześnie Pastecka wznowiła z zespołem własny cykl etiud komicznych, odnoszących sukcesy na wielu festiwalach w Polsce (m.in. w Płocku i Tarnowie) oraz prezentowanych na Międzynarodowym Festiwalu Pantomimy w Liptovskym Mikulašu (Słowacja). Prowadziła też przez dwa sezony (2010-2012) Grójecki Teatr Ruchu INSPIRACJE, realizując z nim dwa spektakle: *Człowiek i mit* (2011) oraz *Trzęsawisko* do muzyki cerkiewnej i utworu Romualda Twardowskiego *Mała liturgia prawosławna* (2012). Oba spektakle były kolejno prezentowane na Międzynarodowym Festiwalu Lądeckie Lato Baletowe.

Pierwsze spotkanie European Mime Federation odbyło się we wrześniu w Amsterdamie z udziałem około 60 osób z piętnastu krajów, w tym z USA i Kanady (Totaltheatre.org.uk; E. Pastecka podaje nieco inne liczby: 70 osób z 13 krajów), drugie w maju 1993 r., poświęcone europejskim twórcom (Etienne Decroux, Oskar Schleman, Wsiewołod Meyerhold), skupiło ponad 120 uczestników z Europy, Kanady i USA. Inicjatywa nie przetrwała jednak próby czasu. Podejmowane są więc kolejne, ale na razie bez większych rezultatów.

W 2013 r. powstała Federation of European Mime (FEM), której założycielami byli przedstawiciele trzech ośrodków edukacji teatru pantomimy: Nils-Zdenek Kühn (Die Etage Berlin – Department Pantomime/ Physical Theater), Bartłomiej Ostapczuk (Warszawskie Centrum Pantomimy) oraz Adam Halaš (HAMU Praga – Department Nonverbal Theater). Stowarzyszenie wspiera i popularyzuje sztukę europejską pantomimy, dba o edukację artystów i nauczycieli teatru pantomimy. Organizuje coroczny festiwal MY MIME (Berlin 2014, Praga 2015, Warszawa 2016, Sankt Petersburg 2017, Liptovský Mikuláš 2018), a także konferencje i wymianę międzynarodową (Mimefederation.eu).

W 1998 r. podczas tournée artysty mimicznego Ofera Bluma po ówczesnej Jugosławii (zorganizowanego przez Marko Stojanovičia, kolegę ze szkoły M. Marceau) narodził się pomysł World Mime Organisation oraz idea World Mime Day. W 2004 r. WMO została oficjalnie zarejestrowana jako organizacja pozarządowa *non-profit* w Serbii, od 2011 obchodzony jest World Mime Day (jako kontynuacja pomysłu Jeana Bernarda Laclotte'a) ustanowiony ostatecznie na 22 marca, dzień urodzin M. Marceau. W 2019 r. miała miejsce druga World Mime Conference powiązana z belgradzkim International Monodrama and Mime Festival. W 2017 r. WMO stała się oficjalnym partnerem International Theatre Institute (ITI-UNESCO). Organizacja *in statu nascendi* próbuje rozwinąć różne formy działalności, choć na efekty trzeba poczekać (Worldmime.org).

Już z powyższych uwag widać rolę integracyjną założonej w 1978 r. przez M. Marceau École Internationale de Mimdrame w Paryżu. Do pewnego stopnia funkcję taką pełnią też specjalistyczne czasopisma, a zwłaszcza „Mime Journal" (powstały w 1974 r. rocznik publikujący teksty „on Decroux corporal mime and mime-related modern movement forms"), „Mimekrant" (publikowany po francusku i flamandzku przez Mime Centre of Flanders) i hiszpańskojęzyczne „Movimento", redagowane od 1979 r. przez Victora Hernando z Centro de Investigaciones del Mimo w Buenos Aires (Lust 2012, 308-309).

Niezależnie od przedsięwzięć tego typu omawiany nurt pozawerbalnego przekazu kulturowego w Europie jest nadal słabo zintegrowany, zachowując niezwykłą różnorodność gatunkową i wielobarwność form. Można powiedzieć, że w tym rozproszeniu, w swoistej decentralizacji tkwi także jego siła poprzez łatwość docierania do bardzo rozmaitej publiczności (także takiej, która nigdy nie znajdzie się w instytucjonalnym teatrze), umiejętność odbioru impulsów zwrotnych od masowej widowni, ekspansywność (zajmowanie różnorodnej przestrzeni), elastyczne reagowanie w poszukiwaniu rozwiązań – wszystko to przy poszanowaniu elementów bogatej, rodzimej europejskiej tradycji kultury popularnej. Elementy te tworzą często niepowtarzalne syntezy form i tradycji w różnych kręgach kulturowych. Niedawno relacje komedii dell'arte, pantomimy i teatru w tradycji angielskiej omówił John O'Brien (2004, 30-59) w rozdziale *Pantomime, Popular Culture and Invention of English Stage*. Już sama komedia dell'arte obejmuje przecież bardzo różnorodne nurty (Nicoll 1967, 163-166), a jej dzieje ukazują niezwykłą mozaikę inspiracji. Jak stwierdza Monika Surma-Gawłowska: „W dziejach teatru europejskiego nie ma bodaj drugiego zjawiska tak bardzo obciążonego bagażem błędnych wyobrażeń i interpretacji, jak komedia dell'arte. W obiegowej opinii funkcjonuje ona jako oparty na beztroskiej improwizacji teatr, w którym aktorzy noszą maski, robią salta i zmuszają widownię do śmiechu niewybrednymi gagami. […] Tymczasem komedia dell'arte powinna być postrzegana jako synonim teatru: różnorodnego, podlegającego ewolucjom i metamorfozom, raz opartego na tekście, innym razem niemal od niego niezależnego, performerskiego, eksperymentalnego. W komedii dell'arte, jak nigdy wcześniej, najważniejszym czynnikiem mającym wpływ na charakter przedstawień był gust widzów. Wynikiem przyjęcia przez aktorów tej szczególnej optyki była niespotykana wcześniej heterogeniczność spektakli. Na scenie mieszały się muzyka, taniec i słowo, powaga zderzała się ze śmiechem, a publiczność czerpała przyjemność nie tylko z pikantnych żartów i zabawnych nieporozumień, ale także z rozwiązania dramatycznego, z *katharsis* i nauki moralnej. […]. Maski, improwizację i komediowe gagi należy traktować tak, jak traktowali je sami aktorzy – jak składniki potraw, które tylko w harmonii z pozostałymi elementami spektaklu mogły tworzyć spójną całość, zaś wyizolowane z kontekstu stawały się niestrawne" (2015, 11, 16).

Bibliografia

Dorcy J. 1958. *A la rencontre de la mime et des mimes*. Decroux, Barrault, Marceau, Neuilly-sur-Seine: Les cahiers de danse et culture.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, (eds.) O. Juillard 1991. Paris: Bordas.

Eliade M. 2001. *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy,* przeł. K. Kocjan. Warszawa: Aletheia.

Encyklopedia teatru polskiego http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/226/pantomima

Gdy słowo staje się ciałem, wywiad z H. Tomaszewskim przeprowadzony przez R. Gołębiowską, „Tygodnik Kulturalny" 39/1985 (29.09) http://encyklopediateatru.pl/artykuly/131154/gdy-slowo-staje-sie-cialem#

Gierat-Bieroń B. 2018. *Polityka kulturalna Unii Europejskiej,* Kraków: Wyd. UJ

Hera J. 1983. *Henryk Tomaszewski i jego teatr*. Warszawa: PIW.

Jurkowska-Eckert D. 2015. „Od Traktatu o Unii Europejskiej do Europejskiej Agendy dla Kultury – narodziny i rozwój polityki kulturalnej UE", *Studia Europejskie* No. 1/2015: 65-89.

Krzyżak A. 2018. „Marcel Marceau jako rzecznik mimu współczesnego", Roczniki Kulturoznawcze, No. 2/2018: 55-75.
Krzyżak A., Michalik M. 2020. „Poza słowami – Marcela Marceau koncepcja milczenia", *Przestrzenie Teorii*, No. 33 (2020): 85-101.
Łabędzka I. 1999. *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
Leabhart Th. 1989. *Modern and Post-Modern Mime*, New York: Macmillan Education.
Ligarski S. 2009. „Agentura we Wrocławskim Teatrze Pantomimy", *Aparat Represji w Polsce Ludowej 1944-1989*, No. 1/2009: 225-252.
Łopatowska A. 2008. Kudijattam. Keralski teatr świątynny – jedyna forma panindyjskiego teatru klasycznego, w: Obecność aktora. Wykłady otwarte, kurator Małgorzata Dziewulska. Warszawa: Teatr Narodowy, 111-124.
Lust A. 2012. *Bringing the Body to the Stage and Screen: Expressive Movement for Performers*, Lanham-Toronto-Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc.
Nicoll J R. A. 1967. *W świecie arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa: PIW.
Niedziałkowski S., Winslow J. 1998. *Świat mimu*, przeł. E. Pastecka, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne (*Beyond the Word. The Word of Mime*, Michigan 1993).
O'Brien J. 2004. *Harlequin Britain. Pantomime and Entertainment 1690-1760*, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
Pastecka E. 1992. „Pantomima w obronie własnej", *Taniec* nr 3-4/1992: 38.
Pastecka E. 2020. „Rozprawa z pantomimą w balecie", *Taniec* nr 2/2020: 10-13 http://www.irk.org.pl/pdf/taniec.2020.2.pdf
Pavis P. 1996. *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Editions Dunod.
Pavis P. 1998. *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnił S. Świtonka, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
Pędracki M. 2013. *Szamańska geneza idei odkupienia i ofiary. Wkład Wacława Sieroszewskiego (1858-1944) do antropologii religii*, Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium.
Przastek D. 2017. Polskie życie teatralne w kontekście procesów europeizacyjnych, Zarządzanie w Kulturze 2017 nr 4 (18), 571-592.
Rozik E. 2002. *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, Iowa City: University of Iowa Press.
Ruesch J., Kees W. 1959. *Nonverbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*, Berkeley-Los Angeles: Berkeley University of California.
Shankibayeva A. B., Dauletkulova G. A., Karzhaubayeva S. K. "Pantomime as a Binding Thread between National Tradition and Modernity", *International Journal of Arts and Humanities,* Vol.1, No. 9: 763-767. http://journal-ijah.org/uploads/ijah_01 __55.pdf.
Sieroszewski W. 1900. *Dwanaście lat w kraju Jakutów*. Warszawa: Nakładem Drukarni Fr. Karpińskiego.
Semil M., Wysińska E. 1990. *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
Smużniak K. 2002. *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
Smużniak K. 1996. *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego.
Smużniak K. 1985. *Wrocławski Teatr Pantomimy 1956-1978. Kronika. Dokumentacja*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
Steiner M. 2008. „Uczniowie z sadu grusz. O aktorze chińskiego teatru tradycyjnego xigu", w: *Obecność aktora. Wykłady otwarte*, kurator M. Dziewulska, Warszawa: Teatr Narodowy, 69-79.
Surma-Gawłowska M. 2015. *Komedia dell'arte*, Kraków: Universitas.
Wacewicz S., Żywiczyński P. 2021. *Pantomimic conceptions of language origins,* „Handbook of Human Symbolic Evolution", Oxford University Press, April 2021, https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198813781.013.30
Winnicki J. *Język ciała*, niepublikowany tekst (za udostępnienie serdecznie dziękuję autorowi – MK).
Wojnicka I. *Gesture for Gesture.* Choreographic Response to Dialectics Within Modern Dance, niepublikowana rozprawa doktorska, Wydział Drama Dance and Performance, Uniwersytet w Huddersfield, Wielka Brytania (za udostępnienie serdecznie dziękuję autorce – MK).
Ziolkowski Th. 2012. *Gilgamesh among us. Modern Encounters with the Ancient Epic*. New York: Ithaca.
Żywiczyński P., Wacewicz S., Lister C. "Pantomimic fossils in modern human communication", *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, No. 376(1824); https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0204

Strony internetowe [dostęp 14.10.2021]:

Efa-aef.eu. https://www.efa-aef.eu/en/about/
Efa-aef.eu/en/news. https://www.efa-aef.eu/en/news/2027-arts-festivals-reconfirm-their-vital-contribution-for-europe-with-mariya-gabriel-eu-commissioner/
Encyklopediateatru.pl. http://encyklopediateatru.pl/hasla/226/pantomima
E-teatr.pl. https://e-teatr.pl/hajnowka-po-prostu-tancz-pokazy-specjalne-spektaklu-17694
Europa.eu/culture. https://ec.europa.eu/culture/document/overview-creative-europe-calls-proposals-2021-culture-strand
Festivalfinder.eu/about. https://www.festivalfinder.eu/about
Festivalpestka.pl. https://www.festivalpestka.pl/kopia-pestka-2019
Mimearttheatre.pl. http://www.mimearttheatre.pl/pl_stefan.niedzialkowski.htm
Mimefederation.eu. https://www.mimefederation.eu
Mimos.fr/le-in. https://www.mimos.fr/le-in
Mimowie.pl. https://www.mimowie.pl
Publicystyka.ngo.pl. https://publicystyka.ngo.pl/relacja-z-wizyty-w-norwegii-projekt-nastepny-przystanek-sztuka-blisko-ludzi-cz-1-kultura-to-rozwoj
Totaltheatre.org.uk. http://totaltheatre.org.uk/archive/features/report-european-mime-federation http://www.worldmime.org
Worldmime.org. http://www.worldmime.org